

Inception : rêves, deuil et désir

« L'absence de temps - c'est une chose qu'on rêve - c'est ce qu'on appelle l'éternité. Et ce rêve consiste à imaginer qu'on se réveille. On passe son temps à rêver, on ne rêve pas seulement quand on dort. L'inconscient, c'est très exactement l'hypothèse qu'on ne rêve pas seulement quand on dort. »
Jacques Lacan, *Le moment de conclure*, leçon du 15 novembre 1977.

Notre propos se veut fort simple. Il s'agit de saisir quelque chose dont on peut se rendre compte à chaque instant. Cela peut se dire ainsi : on ne désire pas ce que l'on veut, et l'on ne veut absolument pas ce que pourtant l'on désire. C'est la contre-volonté du désir propre au sujet névrosé. Notre hypothèse est qu'*Inception* nous présente un unique rêve. Le rêve d'un sujet névrosé. Il va s'agir durant tout le film du rêve d'un homme, Dom Cobb. Ce rêve est le rêve d'un deuil à la fois voulu et non désiré. Le désir du rêveur est de faire le deuil du suicide de la femme aimée et perdue. Mais aussi la volonté de pouvoir, par l'hallucination que permet le rêve, continuer à vivre intensément et éternellement sa présence. Il s'agit donc de présenter ce qu'il en est d'un aspect de l'inconscient freudien, si bien exemplifié dans le rêve que déploie, dans toutes ses chicanes, le film de Christopher Nolan. D'illustrer ainsi le deuil impossible, la mélancolie, comme incapacité à désirer désirer. Ce qu'illustre bien la structure en poupées russes du film : un rêve dans le rêve dans le rêve... jusqu'aux limbes. Les limbes dont il s'agit peuvent-ils être une mise en scène cinématographique de l'inconscient réel : soit de l'ombilic du rêve cher à Freud ?

Tout se joue à nos yeux dès les premières images du film, dans un onirisme déroutant et qui fait toute la qualité esthétique du film. Cobb est sur une plage, il voit de loin son fils et sa fille. Il a les yeux mi-clos, il semble comme dans un demi-sommeil. Cela nous plonge d'emblée dans une atmosphère d'étrangeté, où sont assez vite énoncées des phrases oraculaires dont le sens nous échappe, exactement comme dans un rêve. Le film rend ainsi à merveille le côté absurde de certains rêves, dont Freud dit bien qu'il faut, lorsqu'on les interprète : « négliger dans tous les cas la cohésion apparente du rêve comme suspecte et accorder aux éléments clairs et aux éléments obscurs la même attention ».

Nous partons donc d'une hypothèse simple. Cobb ne fait tout au long du film qu'un seul rêve. Il s'endort dans l'avion, et d'ailleurs tous les personnages que l'on retrouvera dans son rêve ne sont que des passagers ou des gens rencontrés dans le hall de l'aéroport. Ce rêve est un rêve qui va sortir Cobb de sa névrose et de sa mélancolie. C'est un rêve qui le sort du deuil de sa femme aimée et perdue. Disons que Cobb, lorsqu'il s'endort, est aux prises avec la contre-volonté du désir qui définit le sujet névrosé. Il veut ce qu'il ne désire pas et désire ce qu'il ne veut pas. Il veut continuer à vivre comme si sa femme, Mal, était encore en vie et, dans le même temps, il veut pouvoir poursuivre sa vie sans elle.

Le rêve de Cobb est, comme tout rêve, le lieu où s'accomplit un désir, mais dans ce cas le désir n'est autre que de se sortir d'un conflit. Cobb va résoudre ce conflit. Il va en sortir avec un désir enfin *décidé*. Un désir décidé c'est-à-dire qu'il veut enfin ce qu'il désire et qu'il désire réellement ce qu'il veut.

*

Le désir de Cobb est de faire le deuil de sa femme, et le contre-désir qui s'y oppose est de continuer de vivre à ses côtés comme si elle était encore en vie. Cobb est en conflit avec lui-même. Quand sa femme surgit dans le rêve, dans son « subconscient », Cobb ne contrôle plus rien, il est en proie à la contre-volonté de son désir, tout vacille. « Rentrer chez vous en Amérique auprès de vos enfants, ça vous dirait ? », « C'est impossible » répond Cobb lorsque Saito lui pose la question, au moment où il quitte l'hélicoptère. On a là le conflit. Cobb désire rentrer chez lui, mais il s'agit du « chez lui » d'avant la mort de sa femme, qui n'est plus.

« Durant le sommeil le cerveau est capable de tout », dit Cobb à Ariadne lorsqu'ils se trouvent à la terrasse du café et où Cobb lui explique en quoi va consister sa « mission ». C'est là, en effet, quand on rêve, que tous nos désirs peuvent se réaliser. Mais dans le même temps, et c'est là toute la première partie du film, Cobb veut revenir à la réalité, se réveiller, vivre à nouveau sa vie, une fois le deuil de sa femme effectué. C'est ce qui est symbolisé par le fait de rêver conjointement avec d'autres personnages, cela dans le rêve lui-même. De nouveau se trouver relié à autrui, à la communauté de ses semblables, et sortir de son isolement mélancolique, qui n'est autre qu'un repli égocentrique sur lui-même.

Le contre-désir du rêve va néanmoins l'emporter sur le désir de Cobb. C'est à notre avis le sens du film et le message que veut véhiculer Christopher Nolan. Il serait d'ailleurs intéressant de savoir si Christopher Nolan n'a pas fait ce film pour lui-même se sortir d'un deuil, par la voie de la sublimation.

Il faudra, remarquons-le, pour que le contre-désir premier l'emporte et devienne un désir décidé, que le rêveur imagine l'utilisation d'un sédatif puissant, mis au point par un chimiste expert, Yusuf. Cela n'est pas sans risque : c'est qu'il faut alors payer de sa personne, accepter un certain renoncement. Quoi de plus difficile, en effet, que d'accepter la réalité de la mort de sa femme aimée et perdue. On y laisse son objet chéri, mais on y retrouve le désir de désirer. Cobb, dans la première partie du film, vit cela comme une trahison. Et c'est de ce sentiment de culpabilité qu'il va devoir se déprendre : non sans l'aide d'un sédatif puissant, c'est-à-dire d'un désir enfin décidé. Il lui faudra pour cela tout le déroulement du film, qui correspond probablement à un rêve de quelques minutes pour le rêveur : Cobb étant le rêveur assis dans son siège, dans l'avion le ramenant chez lui, comme on le voit à la toute fin du film.

Au fond, cet unique rêve est pour nous un conflit entre un contre-désir et un désir, contre-désir qui va l'emporter sur le désir premier de Cobb. Ce désir premier est énoncé à plusieurs reprises : « Dans mes rêves on est encore tous les deux. » dit-il lorsqu'il parle avec Ariadne, la jeune architecte, dans l'ascenseur. C'est pour cela, ajoute-t-il, que pour lui, rêver est si important : « Tu essayes de la maintenir en vie, tu ne veux pas la laisser partir. » lui rétorque alors Ariadne, qui a bien saisi qu'il ne voulait pas faire le deuil de Mal, du moins à cet instant du rêve. Ariadne, qui n'est peut-être autre qu'une sorte de double de Cobb lui-même. C'est-à-dire qu'on a là un dialogue au sein du rêve unique de Cobb, un dialogue de Cobb avec lui-

même. Ou encore, dans la même séquence, lorsqu'il marche dans la maison de Mal, toujours avec Ariadne, il dira rêver pour « qu'on puisse vieillir côte à côte », « revoir le visage de mes enfants une dernière fois ».

Rester aux côtés de sa femme ce serait pour Cobb passer le restant de sa vie à dormir, dans un enchevêtrement de rêves, jusqu'aux limbes : rester pour la fin de ses jours enfermé dans une condition existentielle de mort-vivant, le vif alors saisi par la mort. Ce que va refuser Cobb, peu à peu. Car Cobb a été dans les limbes, il a été dans la mélancolie. Car c'est ainsi que nous entendons les limbes, un état de stupeur mélancolique où l'on est totalement détaché du monde. Cobb s'est ainsi construit un monde onirique tout en étant éveillé. La mélancolie : une vie sans désir aucun, une vie sous le sceau de la mort, une vie passé à ressasser des souvenirs passés, sans aucun avenir possible.

D'ailleurs le chimiste va clairement expliciter les choses lorsqu'il montre à Cobb les douze personnes qui prennent un sédatif pour pouvoir rester dans leurs rêves à jamais. Un vieil homme lui glissera alors qu'« ils viennent pour qu'on puisse les réveiller. Leurs rêves sont devenus leur réalité, je suis sûr que vous comprenez ça monsieur Cobb ». Préférer un monde onirique et imaginaire à la dure réalité. Ce que fait Cobb et qu'il *veut* continuer à faire tout en ne le *désirant* plus.

Mais heureusement pour Cobb le contre-désir se profile sans cesse en parallèle : « Nous tendons tous vers la réconciliation, la catharsis. » explique Cobb à son équipe lorsqu'ils cherchent à trouver quelle idée implanter chez Robert Fisher Junior.

Un chemin vers la rédemption

Au fond, la question tant évoquée des « niveaux » : le rêve dans le rêve dans le rêve, jusqu'aux limbes, ne nous posera pas problème. Le niveau 1 est celui où Cobb en est à vouloir son désir, rester à vivre comme si sa femme était encore à ses côtés, vivre sa vie d'avant, comme si de rien. Le niveau 2 est celui où commence à intervenir le contre-désir, Cobb ne veut plus ce qu'il désire, mais il lui faut « le temps pour comprendre ». C'est là qu'apparaît la jeune étudiante, Ariadne, et que se déroulent des scènes d'actions, avec beaucoup de violences, de morts : c'est le niveau du combat de Cobb contre lui-même, du moins avec son désir premier. C'est là qu'il ne contrôle, dans le déroulement du film, parfois que difficilement les choses, voyant sa femme ou sa phobie des trains resurgir. Le niveau suivant est celui où Cobb va accepter peu à peu son contre-désir comme son seul désir. Désir qui deviendra, une fois dans les limbes - le dernier niveau -, la résolution du conflit névrotique du rêve : le choix de la vie, un deuil enfin accompli. Bien entendu tous les niveaux n'en font qu'un, ils sont nécessairement superposés et se déroulent en même temps, en parallèle, puisque notre hypothèse est qu'il n'y a, durant tout le film, qu'une réalité, et qu'un seul et unique rêve.

Le film prend alors pour nous un tournant radical lorsque Saito, le personnage japonais se retrouve blessé, et que la mission est sur le point d'échouer. Un nouveau « niveau » est alors atteint. Cobb se trouve alors plongé au milieu de montagnes enneigées. Va alors se dérouler une véritable guerre, dont on ne connaît pas vraiment les tenants et les aboutissements. Il s'agit, si l'on prend les choses au premier degré, d'implanter un désir chez Robert Fisher Junior afin qu'il démantèle son empire financier, hérité de son père. Mais au fond, tout cela, toute cette guerre, n'est que métaphore, métaphore induit par le travail du rêve de Cobb. Et qui n'est finalement qu'un combat de Cobb avec lui-même. Le désir est en tout cas, à ce moment du film - à ce moment du rêve plutôt, puisque tout le film, répétons-le, n'est qu'un rêve - à nouveau en proie au contre-désir de la volonté, et l'intensité du combat y est à son apogée. C'est là une véritable guerre qui nous est montrée, avec chars d'assaut, canons de gros calibres, militaires en surnombre, etc. Le conflit interne que vit le rêveur Cobb est donc là à son acmé. Et c'est précisément à ce moment du rêve que Cobb va pouvoir tirer sur Mal, sa femme. C'est là le signe d'un travail du deuil qui va s'accomplissant. Car Mal ne semble alors que blessée, pas encore morte. Celle-ci va pouvoir peu à peu prendre la place d'un objet perdu comme tel. Cobb est en train, nous pouvons le supposer, d'accepter peu à peu sa mort comme réelle.

Le choix du deuil

C'est dans les « limbes » que tout va se dénouer et que Cobb - non sans l'aide de la jeune étudiante, brillante architecte, Ariadne - va prendre, inconsciemment, sa décision finale. Celle de faire le deuil de sa femme. Celle-ci va tenter longuement de le convaincre de rester dans sa posture première, celle de vivre comme si elle était toujours vivante, de rester dans le choix de ne pas faire son deuil. Cobb va, avec Ariadne, visiter la ville que sa femme et lui avait imaginée, et qui n'est autre que le souvenir fantasmé, et déformé par le travail du rêve, de son ancienne vie : sa vie aux côtés de Mal. « On avait tout le temps devant nous » dit Cobb, phrase exprimant un remord certain.

« Tu as les idées embrouillées » dira alors Mal pour convaincre Cobb, lui disant qu'il doit rester dans les limbes, pour pouvoir continuer de voir ses enfants, James et Philippa. Cobb a les idées embrouillées mais il est sur le point de sortir de sa culpabilité, de ne plus vivre avec « ses remords ». Cobb prend alors sa décision, tout en dormant, son désir va devenir le contre-désir premier du rêve, mais va devenir cette fois-ci un désir *décidé*. Le choix du retour à la réalité, à la vie. Son dialogue rêvé avec Mal va se trouver être un plaidoyer adressé à lui-même. Cobb pense qu'il a provoqué le suicide de sa femme, car c'est l'hypothèse que nous sommes en droit de faire : Mal est morte en se suicidant. D'ailleurs Cobb dit à Ariadne, lors d'une scène où il lui parle des labyrinthes qu'elle est en train de construire, qu'il ne peut plus rentrer chez lui car « Ils » pensent que c'est lui qui l'a tuée. Cobb a probablement pensé être à l'origine du suicide de sa femme. Ce qui est bien illustré par la scène qui se déroule dans l'hélicoptère. Saito demande en effet à ce que soit réalisée une « inception », c'est-à-dire l'implantation d'une idée dans l'esprit d'autrui. Ce qui est aux yeux de tous, impossible. Cobb affirme alors qu'il l'a lui déjà réalisé. Cela laisse sous-entendre qu'il aurait pu pousser sa femme au suicide en lui implantant malgré lui une idée. La culpabilité empêcherait ainsi l'accomplissement de son deuil. Il doit alors faire face à un deuil impossible. Ce qui est exprimé dans le rêve lorsqu'il entend, par exemple, Mal lui dire « tu peux encore te sauver en restant ici, dans le monde qu'on a construit ensemble ». Mais ce monde n'est autre que le repli mélancolique de Cobb sur lui-même, vivant dans un passé qui n'est plus, tel un mort vivant.

« Non, rien de rien, non, je ne regrette rien » est une phrase d'une célèbre chanson d'Edith Piaf qui revient souvent durant le film et qui signifie pour nous que le deuil est en cours et va finir par se faire. Car c'est précisément la phrase choisie comme signal pour le retour au niveau de la réalité, du moins dans la trame du film, mais qui n'est autre qu'une manière pour Cobb de choisir la vie. De ne plus avoir ni regrets ni remords. « Je ne reste pas », « elle n'existe pas, alors comment pourrais-je rester avec elle », « je voudrais [rester avec toi], mais je n'arrive pas à te recréer avec toute ta complexité, ta perfection, toutes tes imperfections. », « tu n'es qu'une ombre, l'ombre de ma véritable femme. Tu es le mieux de ce que j'ai pu recréer mais, je regrette, c'est insuffisant... ». C'est là, une fois ces phrases énoncées, que Cobb, à l'aide du travail qui s'effectue lors de son rêve, choisit enfin de vivre, sans sa femme.

Il décide de quitter sa vie imaginaire, recréée jusqu'alors chaque jour à travers sa mélancolie, uniquement à l'aide de souvenirs passés et ressassés.

Dans le déroulement du scénario du film on va alors remonter tous les niveaux, mais en fait il ne s'agit que des prémisses du réveil de Cobb. Réveil au sens de reprendre enfin le chemin de la vraie vie, celle où Mal est belle et bien morte. Mais aussi réveil au sens propre, la sortie du rêve et l'éveil dans l'avion, le retour à la réalité que Cobb n'a en fait jamais quitté. Il ne se sera agit que de passer de l'état de sommeil à l'état de veille. Même si, comme le dit Lacan dans l'incipit de notre texte, peut-être qu'au fond nous sommes tous toujours en train de rêver éveillés. Cela, car du réel nous ne pouvons et ne pourrions jamais rien savoir, et que la réalité ne nous est donnée que par la lucarne de notre fantasme. Ce qui veut dire que même éveillés, en pleine réalité, nous ne voyons le monde qu'en y projetant notre propre imaginaire.

Petite parenthèse sur la question du corps

Ce qui reste bien réel, quoiqu'on en veuille, est la présence dans le monde physique du corps de Cobb. Dans l'hypothèse qui est la notre, pour interpréter philosophiquement et psychanalytiquement le film de Christopher Nolan, Cobb reste tout au long du film assis dans un siège de l'avion de ligne qui le ramène chez lui. C'est là suivre une voie certes matérialiste, consistant à penser que le monde physique n'est qu'un et qu'il n'y a pas différents niveaux de réalité dans le film, si ce n'est un emboîtement de rêves dans le rêve qui peut en donner l'illusion. Ce qui pourrait aller dans le sens de cette lecture sont les moments nombreux, au tout début par exemple, juste après l'entretien de Cobb et de son associé Arthur avec Saito, lorsque tout se met à trembler puis que tout s'effondre une fois Arthur tué. Ou alors lorsque les personnages se trouvent ballotés en tous sens, et à l'extrême, lors de la scène où ils se retrouvent en totale apesanteur. Il pourrait s'agir de trous d'air traversés par l'avion, du corps du rêveur Cobb qui serait simplement soumis aux turbulences que subit l'avion et qui se transposeraient dans le rêve dans le seul but que Cobb ne se réveille pas. Car comme le disait Freud, le but premier du rêve est de permettre le sommeil. Si le rêve échoue, c'est le cauchemar, qui nous laisse alors éveillé en pleine angoisse, seul avec nous-mêmes.

S'il n'y a qu'un seul monde, physique, et que le film ne présente qu'un seul rêve, il n'y a aucun passage d'un monde à un autre, rien du domaine de la science fiction donc dans le film de Christopher Nolan. Par contre la structure en poupées russes mise en scène tout au long du film peut peut-être s'interpréter. Car dans un rêve si l'on rêve que l'on rêve, n'est-ce pas bien souvent que l'on voudrait que le rêve que l'on fait pendant le rêve ne soit justement qu'un rêve. Cela pourrait expliquer la remontée finale, de « niveau » en « niveau ». Car le rêve ultime de Cobb, juste avant son réveil salvateur, n'est autre que de se trouver à nouveau avec Mal. Cobb veut alors, et tout son rêve y mène, que ces instants où dans la réalité il ne peut se défaire de son objet aimé et perdu, sa femme Mal, pourtant morte, ne soit définitivement que du domaine onirique. Qu'il retourne donc à la réalité, ce qui va se produire lorsque l'on remontera de niveau en niveau, jusqu'au réveil.

Epilogue

L'épilogue du film est le réveil de Cobb dans l'avion. Juste après un dialogue avec Saito, que l'on voit vieillir, et où Cobb tente de le convaincre de revenir à la réalité pour retrouver sa jeunesse. Peut-être que Cobb ne fait alors que se parler à lui-même, se convainquant une dernière fois qu'il lui faut rejoindre le vif de la vie et sortir de sa torpeur mélancolique. Il est d'ailleurs à noter que comme dans le *Finnegans Wake* de Joyce, le début du film se retrouve à la fin. Cobb a en effet un dialogue avec Saito où sont posés comme à la fin son arme et la toupie sur la table. Ce qui tendrait à vouloir montrer, que quelque part, au sortir du rêve, la « boucle est bouclée ». Le deuil est fait, et il n'y aura plus besoin de répéter le rêve pour parfaire celui-ci.

Au plan suivant on voit Cobb ouvrir les yeux sur le siège d'un avion de ligne. C'est là que nous est donnée la clef du film. C'est du moins ce qui pour nous prouve qu'il n'y a bien qu'un seul et unique rêve de Cobb et que tout le film n'en est que la mise en image. Cobb sort de son sommeil et se retrouve au seul niveau qui existe réellement et qu'il n'a en fait jamais quitté : celui de la réalité. Comme le dit Freud dans *L'interprétation des rêves*, on prend toujours les éléments, les images de la veille pour construire son rêve et l'on voit bien que Cobb retrouve tous les protagonistes de son rêve dans l'avion. Ce sont les passagers voisins, puis des gens croisés dans l'aéroport, probablement avant même le décollage de l'avion.

Il a d'ailleurs son passeport en règle et peut rentrer chez lui, en Amérique, alors que tout au long du rêve cela constituait un véritable impossible. Ce retour chez lui était un impossible, que le rêve à permis, métaphoriquement, de transformer en réalité. Ce retour chez lui, c'est un retour en lui, débarrassé du poids du deuil de sa femme. Un retour à lui pourrait-on dire.

Le père de Cobb, dont nous n'avons guère parlé, n'est peut-être que ce qui symbolise la pulsion de vie dans le film. Il lui dit clairement, lorsque Cobb vient le trouver pour lui demander un architecte brillant pour l'aider : « revient à la réalité ». L'image du père de Cobb, qui apparaît dès la première partie du film, et qui est avec lui d'une bienveillance extrême, semble pousser Cobb à faire enfin son deuil. C'est probablement la part de volonté qui anime Cobb, la petite voix qui l'habite et le pousse à retrouver le chemin d'une vie véritable, le poussant à se détourner du passé pour, dans la fleur de sa jeunesse, aller de nouveau de l'avant. Tous les éléments sont donc déjà présents pour nous pousser à considérer le rêve de Cobb comme « un rêve de rédemption ».

La toupie, le totem qui sert dans le rêve au rêveur à savoir s'il est dans son propre rêve ou non, ne tombe pas lorsqu'il rentre chez lui. Mais dans notre hypothèse d'un unique rêve et d'une seule réalité, cet élément ne compte pas. Son sens est là encore métaphorique. Il est probablement à entendre comme ce qui relie Cobb à Mal. La fonction de la toupie est explicitée pour la première fois lorsque Cobb explique à Ariadne qu'il lui faut se créer son propre totem. Celui-ci doit être des plus singuliers et connu dans ses plus minces détails par son seul propriétaire. Il permettrait de savoir si l'on est dans le rêve d'un autre ou non. Elle est

aussi présentée comme étant l'ancien totem de Mal. Quel sens donner à cette toupie-totem ? Plusieurs interprétations sont bien entendu possibles. Pour nous il ne s'agit que d'un élément qui permet à Cobb de construire son rêve et elle ne sert en rien à réellement discriminer entre la « réalité réelle », si l'on peut dire, et le rêve.

D'un autre côté, la toupie était la réalisation de Mal, son objet, puis Cobb se l'est appropriée. Elle reste dès lors son objet, son totem, sa boussole. Puis à la fin, et c'est le dernier plan du film, celle-ci reste à tourner comme n'appartenant plus à personne, détachée du psychisme de Cobb, de son « subconscient ». Il pourrait s'agir là d'une représentation de l'objet aimé et perdu, Mal, enfin expulsé, et permettant à Cobb de reprendre le chemin de la vie. L'objet du deuil non plus effacé et oublié, mais remis à sa juste place, n'entravant plus la volonté de vivre de Cobb.

Resterait à penser la question des enfants. Car là, à nouveau, comme au tout début du rêve, l'image devient floue et on retombe dans une esthétique onirique. Les enfants sont-ils réels, ou bien mort avec leur mère ? Ont-ils même jamais existé ? Nous pouvons faire l'hypothèse que l'état mélancolique de Cobb le prive de ses enfants et qu'il lui faudrait en sortir pour les récupérer. La discussion dans l'amphithéâtre avec son père pourrait étayer cette hypothèse, lorsque ce dernier dit à son fil : « il va falloir plus qu'une peluche de temps en temps pour convaincre tes enfants qu'ils ont encore un père », sous-entendant que Cobb est éloigné de ses enfants de part son état mélancolique, le rendant absent à lui-même et incapable de s'en occuper. Mais nous laisserons la question ouverte. Disons que les enfants sont probablement l'ombilic du rêve dont parle Freud, un élément dont on ne peut saisir le sens et qui fait qu'un rêve ne peut jamais s'interpréter en son entier. Car il y a plein d'éléments, en apparence absurdes, et cela tout au long du film, exactement comme dans un rêve. Et nous lirons cela comme la volonté de l'auteur, Christopher Nolan, d'avoir récréé, et avec une subtilité sans pareille, un univers onirique d'une précision rare. D'ailleurs, le lecteur attentif remarquera peut-être que nous avons nous-mêmes construit ce texte de telle manière que les choses ne s'enchaînent pas nécessairement sous la forme d'une logique visible au premier abord. Un peu comme dans un rêve.

NICOLAS FLOURY